

Ursprünglich erschienen als:

Gunther Martens "Die Moderne als Straßenbahn. Zum Verhältnis von Stil und Epistemologie in Robert Musils *Nachlaß zu Lebzeiten*". In: Gunther Martens, Clemens Ruthner und Jaak De Vos (Hrsg.): *Robert Musil anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen*. Bern: Peter Lang, 2005. S. 231-260. (= Musiliana; Bd. 11) ISBN: 3-03-910641-4

Online-Reproduktion mit freundlicher Genehmigung des Peter Lang Verlags Bern.

Abstract

At unease with Musil's positivist background and techno-scientific optimism, critics have often considered Musil's epistemological stance to be theoretically productive but, as thematized in and performed by his prose writings, to be either implicitly male, cynically objectivist or even inherently violent.

According to Helmut Lethen, Musil's narrative strategy subscribes more in particular to the craze for ideological typification while failing to question the unity of the distanced observer itself. Testing Lethen's hypothesis with narratological means, but also taking issue with Kraft's political-allegorical and Corino's psycho-biographic readings, it is argued that a *thematic* reading focussing on the „usual suspects“ of *Ideologiekritik* (the icons of modernity and technological progress) fails to do justice to the text's rhetorical self-awareness. By means of a close-reading, Musil's text is shown to illustrate the constructivist and autopoietic nature of perception by means of specific telling tactics (rhetorical patterning, shifts in argumentative deictics and imagery). The distance and mediacy of observation and perception can be interpreted as a deliberate option for a verbose and overt verbalization of experience, which runs counter to the more commonly-known narrative poetics of contemporary avant-garde and modernist deviation aesthetics.

Keywords

gender and narrative strategies; rhetoric and narrative; Musil and Neue Sachlichkeit (New Objectivity); literature and ideology

Gunther Martens (Gent)

Die Moderne als Straßenbahn Zum Verhältnis von Stil und Epistemologie in Robert Musils *Nachlaß zu Lebzeiten*

Zielsetzungen

Dieser Aufsatz verfolgt ein zweifaches Ziel. Zunächst möchte ich zu einer Einschätzung von Musils Position der Moderne gegenüber kommen. Eine solche mehr theoretische Beschreibung drängt sich auf, weil in diesem Rahmen die Epistemologie verdeutlicht werden kann, aus der Musils Schreib- und Erzählstil seine unerschöpfliche Energie und Konsequenz bezieht. Musil vertritt dabei eine radikale Position, die im von der Kritischen Theorie beeinflussten Paradigma der Entfremdung, das die Interpretationen von Musils Texten häufig steuert, nicht zureichend erfasst werden kann. Um diese Zäsur wahrnehmen zu können, wird im Folgenden das Thema der Moderne bei Musil vor dem Hintergrund der theoretischen Debatte zwischen Kritischer Theorie (Adorno, Habermas) und Systemtheorie (Luhmann) angesiedelt.

Der Text *Triädere* aus *Nachlaß zu Lebzeiten* kann als Hinführung zu dieser Problematik interpretiert werden, weil in ihm die genannte Debatte um die Einschätzung der Folgen der Modernisierung sehr konkret ausgetragen wird. Die Analyse wird dabei die Weichen stellen für die Art und Weise, wie ich dieser Debatte eine *narratologisch-rhetorische* Wendung geben möchte, wobei laufend Querverbindungen zwischen dem *NzL* und dem *Mann ohne Eigenschaften* hergestellt werden. Der Rekurs auf die mehr theoretisch-essayistische Ausführung der Problematik im *Mann ohne Eigenschaften* beabsichtigt nicht, im Zirkelschluss Musil-Aussagen anhand von anderen Musil-Aussagen zu erklären. Gegenüber dem Roman handelt es sich in *Triädere* um emblematische, zugespitzte Vorstellungen, die oft das Konzentrat von Musils literarischer Strategie enthalten.

Zweitens will ich deshalb anhand von stilistischen und texttheoretischen Kategorien das Funktionieren dieses Textes als Literatur und in Form einer Annäherung seine „strukturelle Modernität“¹ illustrieren. Es wird sich als wichtig erweisen, die Spezifität der Musil'schen Schreibweise zu konturieren, um das Verhältnis von Literatur und Theorie zu bestimmen.

Kurze Skizze des Inhalts

In *Triädere* steht eine Person in einer Großstadt hinter dem Fenster und sieht sich mit einem Fernglas oder Triöder zufällige, fast banale Phänomene an: das gegenüberliegende Haus, eine vorüberfahrende Straßenbahn und einige zufällige Passanten. Das Ganze wird anfangs ziemlich konkret in szenischer Darstellung wiedergegeben. Allmählich wird der Stil essayistischer und bekommt der Leser eine explizite theoretische Erklärung verabreicht: Das Triädern unterzieht die alltägliche Wirklichkeit einer starken Verfremdung, die aus einer Entautomatisierung der normalen Wahrnehmung hervorgeht.² Im Grunde wendet das Triöder nichts anderes als die Zeitlupentechnik des Films an, wie der Text auch andeutet („Zeitlupenaufnahmen“, GW 7: 518).

Hinter der augenscheinlich normalen, zeitlosen Oberfläche treten auf diese Weise die enorme Anstrengung, die latente Gewalttätigkeit zutage; das Labile der menschlichen Rationalität zutage. Die Straßenbahn wird zu einer Pappschachtel transformiert, die zusammengepresst und danach wieder entfaltet wird; einfaches Spazieren wird zu einer heroischen und wackligen Herausforderung der Schwerkraft. Das ostentative Flanieren wird auf unpersönliche motorische und physiologische Gesetze zurückgeführt, die protzige Fassade eines barocken Ministeriums in den wortwörtlich aufgefassten „Trichter“ (GW 7: 519) der perspektivischen Verkürzung fortgespült; die mit sehr viel symbolischem Kapital beladene Mode besteht nur aus einer „überraschend geringe[n] Anzahl von geometrischen Möglichkeiten“ (GW 7: 521). Mit der Skurrilität der Wahrnehmung wächst auch das Maß der Abstraktion, mit der der stellvertretend beobachtende

1 Reichensperger 1994, S. 160.

2 Vgl. Šklovskij 1969/71 [1916].

Erzähler seine Schlüsse zieht: Am Ende wird Existenz mit einer deutlichen Anspielung auf Darwin zu einem egoistischen *survival of the fittest*: Sobald

der Schein durchbrochen war, pendelten auch die Arme eigensinnig in den Schulterpfannen, die Schultern zogen am Genick, und statt eines Ganzen des Wohlwollens war mit einem Male ein menschliches System zu sehen, das nur darauf bedacht war, sich selbst zu behaupten, und gar nichts für andere übrig hatte! (GW 7: 522)

Ist dieser Text ein Musterbeispiel für dasjenige, was man als „die metaphysische Anmaßung der Moderne“ umschrieben hat? Die Wahrnehmung ist intellektualistisch, theoretisch, kognitiv orientiert und will unter der Oberfläche nach etwas Ursprünglicherem graben. Eher geringschätzig und anmaßend ist dabei die Position des Außenseiters, die scheinbar unumstrittene panoptische Übersicht, die gefällig sich selbst außer Betracht lässt. Nur die Theorie und Kontemplation selbst bleiben außer Schussweite; alles Handeln jedoch ist „säuglingshaft komisch“ (GW 7: 521). Dieser Sachverhalt wird um so peinlicher, wenn ich hinzufüge, dass diese distanzierte Haltung hinter dem Fenster für alle Protagonisten Musils typisch ist. Ich will darum zunächst versuchen, den Blick in *Triëdere* teilweise textimmanent, teilweise kontextualisierend zu charakterisieren.

Charakterisierung des Blicks in *Triëdere*

Der Text liefert in seiner Wortwahl einige auffällige, für den Blick charakteristische Elemente:

So sticht unter anderem sofort *das Aggressive* der Wahrnehmung ins Auge: Der Blick ist nicht nur latent gewalttätig, indem er obstinat auf das Bildfeld der Medizin Bezug nimmt: Es ist von „einem Schnitt durch die Mitte, der die Beine herauspräparierte“ (GW 7: 522), die Rede, der Blick nimmt sogar einen mörderischen Charakter an. Die Schönheit einer Frau wird „tödlich durchschnitten.“ (GW 7: 521) Gegenüber einer früheren Fassung von *Triëdere* (1926) wird außerdem verschwiegen, dass das Triëder aus dem Krieg herrührt (GW 7: 578). Das Instrument bekommt dadurch eine aggressive, ein- und aufdringliche Konnotation und hat keinen neutralen Ursprung.

Obwohl die Herkunft verschwiegen wird, kommt diese gewalttätige Konnotation doch noch *ex negativo* vor, nämlich in der Wendung „mit unbewaffnetem Auge“ (GW 7: 519). Weiter werden auch müßige Beamte „in dem kleinen Kreis seines Instrumentes gefangen[genommen]“, „hinter der Sperre des Glases.“ (GW 7: 521)

Der Blick erhebt auch einen hohen Anspruch auf *Wahrheit*. Es wird erwähnt, dass er „die gewohnten Zusammenhänge durch die *wirklichen* ersetzen“ (GW 7: 521) kann und „daß die Welt so ist“ (GW 7: 519), wie sie im Triöder aussieht. Gegenüber dem romantisch wohlwollenden, dem Text zufolge idealisierenden Blick brüstet sich der Erzähler damit, anhand von Wissenschaftlichkeit, Physik und Theorie die „richtigen optischen [Beziehungen]“ (GW 7: 521) in den Blick zu bekommen. Zum Teil steckt darin schon leichte Ironie, denn natürlich ist nichts mehr verzerrt als das optische Bild: im optischen Raum schneiden sich sogar symmetrische Achsen (vgl. GW 8: 1044).

Der Blick ist außerdem nicht nur äußerst *kognitiv* und *diagnostisch*, er spielt sich auch *prognostisch* zu einer anmaßenden Allwissenheit auf, indem er sich sogar zu einer Vorhersage der Zukunft eines sportlichen, aber ein bisschen hinkenden Spaziergängers versteigt.³ Am Ende muss sogar von unverhülltem Hochmut und Hybris gesprochen werden, denn das Fernglas „ersetzt eigentlich das Genie oder ist wenigstens eine Vorübung dazu“ (GW 7: 522). Zunächst ist dies eine deutliche Anspielung auf die Romantik, die bei dieser Art Experimente mit optischen Instrumenten (vgl. Hoffmanns *Sandmann* oder *Des Vetters Eckfenster*) eine Schlüsselstellung einnimmt. Aber auch in Musils allererstem literarischem Experiment, *Die Straße – aus dem stilisierten Jahrhundert* (1899), dessen Bildwelt noch deutlich den Nährboden des Fin-de-siècle Ästhetizismus durchblicken lässt, werden dem analytisch-zergliedernden Blick, im Gegensatz zum

3 „Kein Arzt, kein Mädchen, auch nicht er ahnte das Grauen, das ihm bevorstand; bloß das Triöder [...] ließ die heranwachsende Zukunft im Bild erscheinen.“ (GW 7: 522) In der kritischen Auseinandersetzung mit Krafts politisch-allegorischer Deutung (Kraft 2005) hat Corino (2003/2004: 285) diese Szene faktisch-biographisch als Symptom von Syphilis interpretiert. Damit ist jedoch die kommunikativ-erzählerische Rahmung dieses Faktums noch nicht erklärt; es tut sich hier ein auktorialer Erzähler kund, der über Wissen verfügt, das den Figuren nicht zugänglich ist („Kein Arzt, kein Mädchen, auch nicht er ahnte“), und der auch die Prolepse formulieren kann („die heranwachsende Zukunft“).

synthetisch-holistischen Blick, hellseherische Qualitäten zugeschrieben: der Einzelgänger hinter „100M Eis“ (Tb. 1) ist „ein Hellsehender unter Blinden“ (Tb. 8). Es handelt sich hier um den selbstgefälligen Ideologiekritiker in der Rolle des „advocatus veritatis“, wie er in Helmut Arntzens Buch⁴ noch unproblematisch als derjenige figuriert, der hinter der Verfremdung die Wirklichkeit sehen kann.

Der Blick ist auch sehr *theoretisch*. Abgesehen von der Darwin-Anspielung, folgen noch andere gewichtige anthropologische Aussagen über das „Wesen“ des Menschen. In der Tradition von Nietzsches „Herdentier“ wird die „Menschenherde“ (GW 7: 521) von Konformismus und Konvention geprägt: „welches Glück grinst uns aus dem Spiegel entgegen wenn wir Anschluß haben, aussehen wie alle, und alle anders aussehen als gestern.“ (ebda.) Der Mensch ist weiterhin „besinnungslos“ (ebda.), außerordentlich unreflektiert und unbewusst, er braucht „Führung“ (ebda.). Bezüge zum „Tierreich“ (ebda.) werden im ganzen Text hergestellt („wie Enten“, „Pferch“, „Ringeltaube“).

Auf den ersten Blick bestürzend ist auch die nahezu manichäische Sicherheit, mit der die Begriffe *Schein und Sein* verwendet werden, so z.B. als „der Schein durchbrochen war“ (GW 7: 522). Man kann angeblich nur schlussfolgern, dass alle, bis auf den Beobachter, naiv und blind sind für dasjenige, was wirklich ist. Das soziale Gewebe und die Menschlichkeit sind nur eine Illusion. Auch beim Theaterbesuch dient das Opernglas nur dazu, „die Illusion zu erhöhen“ (NzL 89), nämlich, „im Zwischenakt nachzusehen, wer da ist“ (ebda.). Mit anderen Worten, die Leute wollen im Welttheater der Distinktion ihre Rolle spielen. Die Schlussfolgerung könnte also lauten: *Alltägliche Wahrnehmung und Alltäglichkeit* an sich werden verurteilt, aber lediglich zugunsten einer *sehr intellektualistischen, kognitiven Sichtweise*, die die Wirklichkeit auf einen Unterbau reduziert und dabei unter anderem an Physik und Darwinismus appelliert.

4 Arntzen 1983, S. 81.

Metaphysische Anmaßungen der modernistischen Wahrnehmung?

Diese kognitive Verfremdung der Alltäglichkeit muss im postmetaphysischen, mikrologischen Paradigma des ‚situated, gendered, cultured knowledge‘ auf Widerstand stoßen. Ein Frontalangriff könnte unter anderem aus dem Lager der postmodern inspirierten *cultural critics* erfolgen. Die mikrologische, postmoderne Theoriebildung macht explizite Front gegen den panoptischen Anspruch des „Modernismus“, so wie er in der Städteplanung eines Le Corbusier seinen Niederschlag findet. Für Michel de Certeau in *The Practice of Everyday Life* produzieren die Spaziergänger, wider alle Planung und Theorie, den städtischen Raum. Es geht also nicht länger um das Ordnen einer Wirklichkeit, um den epistemologischen Versuch der Registrierung einer vorgegebenen Realität. Die Passanten können von den ausgetretenen Wegen abweichen, sie sind nicht statisch, sondern dynamisch, ändern fortwährend ihre Perspektive und somit auch die Stadt selbst.

Delighting in this [vista] as violently as I do I speculate as to the origin of the pleasure of seeing such a world wrought by hubris as a whole, the pleasure of looking down upon, of totalizing this vastest of human texts. The city-panorama is a ‚theoretical‘ (that is, visual) simulacrum; in short, a picture, of which the preconditions for feasibility are forgetfulness and a misunderstanding of processes. The voyeur-god created by this fiction [...] must disentangle himself from the murky intertwining daily behaviors and make himself alien to them.⁵

In diesem Sinne könnte man eventuell Musils Beobachter als symptomatisch für das modernistische Streben nach kognitiv-theoretischer Distanz und nach metaphysischem „Beherrschungswissen“ betrachten. Im Text figurieren tatsächlich einige *signifiants*, die im Diskurs der Ideologiekritik mächtige Waffen sind, nämlich die Gegensätze Schein/Sein und Oberfläche/Tiefe. Metaphysik und Naturwissenschaft stimmen darin überein, „dass sie das eigentlich Seiende erst hinter der erscheinenden Oberfläche der Dinge entdecken wollen“⁶. Das postmoderne Paradigma beinhaltet dann das Umschal-

⁵ de Certeau 1985, S. 122–124.

⁶ Landmann 1963, S. 124.

ten von „Sinn auf Sinne, von Metaphysik auf *Physis*“⁷, von Reflexion auf Erfahrung. Die Alternative für diesen tief schürfenden, aber zugleich vereindeutigenden kognitiven Blick wurde uns tatsächlich in den achtziger Jahren aus dem anti-hermeneutischen Lager angeliefert: gegen die modernistischen *maîtres de soupçon* Marx, Freud und Nietzsche, die die letztendliche Realität der Reihe nach in einem wirtschaftlichen, psychologischen oder machttheoretischen *Unterbau* situieren, plädiert Sloterdijk für eine bewusst ptolemäische Weltsicht, bei der die sinnliche Erfahrung dem abstrakten Wissen den Rang abläuft. Susan Sontag plädiert für eine „erotics of art“ wider „depth hermeneutics“, und auch für Foucault gilt: „Es gibt keinen Text unterhalb“⁸.

Musils kritische Vogelperspektive könnte also zu einem älteren *kritischen* Paradigma gehören und gipfelt wahrscheinlich im Lächeln, das um den Mund des Wahrnehmenden spielt – wir können es hier nicht sehen, wohl aber im *MoE*- Kapitel „Das in den Bart Lächeln der Wissenschaften“ – und das vielleicht das szientistische Ideal, den Mythos der Beherrschbarkeit der Wirklichkeit illustrieren könnte. So behauptet doch wenigstens Stephen Greenblatt, ein Theoretiker des *New Historicism* und ein Schüler von Foucault:

The most effective disciplinary techniques practiced against those who stray beyond the limits of a given culture are probably not the spectacular punishments reserved for serious offenders – exile, imprisonment in an insane asylum, penal servitude, or execution – but seemingly innocuous responses: a condescending smile, laughter poised between the genial and the sarcastic, a small dose of indulgent pity laced with contempt, cool silence.⁹

Die panoptische Perspektive fällt also einem weiteren Irrtum zum Opfer: in seiner Analyse des Wissens stellt Foucault die These auf, dass nicht Strukturen oder allgemeine Gesetze die Grenzen des Sagbaren und Sichtbaren abstecken, sondern positiv-faktische Taktiken und ad-hoc-Strategien. Das Lächeln des Beobachters ist auf diese Weise eine viel mehr determinierende Waffe als die Symbolsysteme, die dieses Lächeln zu entlarven vorgibt (s.u.). Musil scheint

7 Hörisch 1999, S. 556.

8 Foucault 1997, S. 174.

9 Greenblatt 1995, S. 226.

also dem Entziffern einer objektiven Wirklichkeit, dem Be-deuten eines Seins hinter dem Schein verhaftet zu bleiben.

Trotzdem enthält der Text eine Reihe von Ironisierungen, die deutlich machen, dass Musil eben nicht der *kognitiven Wahrnehmung* das Alleinrecht erteilen will. Eine erste Relativierung liegt in der Tatsache, dass das Medium bewusst anachronistisch gewählt wurde: Eigentlich müsste man das Mikroskop erwarten, wie es, nebenbei gesagt, tatsächlich auch vom Vorgänger aller Musil'schen Protagonisten, dem „monsieur le vivisecteur“, der „seinen eigenen Organismus unter das Mikroskop“ (Tb. 3) setzt, verwendet wird. Der anachronistische Charakter wird zusätzlich durch das äußerst archaische Wort *Triöder* betont, das aus dem Latein und dem Griechischen herrührt.

In *Triedere* bleibt tatsächlich die augenscheinlich distanzierte Position des Wahrnehmenden nicht von Ironisierung und Relativierung verschont. Man könnte der Ansicht sein, dass ein anderer „Nutznießer“ der Straßenbahn in der modernistischen Literatur, Franz Biberkopf, einen viel stärkeren Eindruck von Situiertheit, Verbundenheit, Implikation und Unhintergebarkeit vermittelt. Um die Erfahrungen der Großstadt zu ordnen, zieht Döblin ganz andere Mittel heran. Er verwendet den inneren Monolog und erzielt durch das unvermittelte Eintauchen ins Bewusstsein der Figur größere Direktheit. Bei Musil überwiegt hingegen deutlich die Reflexion des Erzählers.¹⁰

Wir können natürlich nicht darüber hinwegsehen, dass *Triedere* gleichzeitig einen metafiktionalen Kommentar über die Position des (distanzierten, auktorialen, ironischen) Erzählers enthält. Am Anfang des Textes wird mit der Anspielung auf das Verfahren der Zeitlupenaufnahme (GW 7: 518) eine Analogie zum Film hergestellt, die in der ersten Fassung noch fehlt und eine bestimmte Objektivität suggeriert.

10 Somit bedeutet auch dieser Text ein poetologisches *statement* im Kampf zwischen damaligen literarischen Programmen und Poetiken: Was Döblin in seinem Angriff auf Otto Flakes Roman *Die Stadt des Hirns* sagt („Das Reflektive ist nichts, die anschauliche Gestaltung und die Durchblutung des Gedankengangs mit dem Affekt ist alles.“ In: „Reform des Romans“, 1989 [1920], S. 140), könnte ebenso gut auf Musil gemünzt sein. Man könnte die Beschreiben vs. Erzählen-Polemik auch auf die Realismus-Debatte beziehen, aber der Begriff ‚Realismus‘ ist in diesem Zusammenhang wohl kaum angebracht.

An erster Stelle lenkt der ziemlich weit hergeholte Vergleich mit dem Unterwasserschwimmen („es ist ihr Zauber, daß sich der Zuschauer zwischen den Dingen des Lebens gleichsam mit offenen Augen unter Wasser umherschwimmen sieht“, GW 7: 518f.) die Aufmerksamkeit auf das Ausfallen der akustischen Dimension in Zeitlupenaufnahmen. Aber im Gegensatz zu der vom Erzähler suggerierten Objektivität und Wissenschaftlichkeit, handelt es sich in diesem Text gerade nicht um eine unpersönliche *camera eye perspective*: was wir zu Gesicht bekommen, ist keine „Ebene letzter Faktizität“¹¹ oder Objektivität, sondern einen stark transformierenden Blick auf die Wirklichkeit, der gerade auf die Kontextabhängigkeit von Bedeutung aufmerksam machen möchte. Der Vergleich mit dem Unterwasserschwimmen steht also mutatis mutandis für den (gegenüber der Ur-Fassung von 1926 noch verstärkten) Wegfall der Figurenperspektive (sowohl der Perspektive des stellvertretenden Beobachters als der der beobachteten Figuren), wobei der Erzähler in die (1926 noch nicht ganz, 1936 schon deutlich historische) Rolle des eindeutig extradiegetischen¹² Stummfilmkommentators schlüpft („In der Folge ist ein solcher Versuch beschrieben“, GW 7: 519).

In der neuen Fassung von 1926 wird nämlich die Auktorialität erheblich verstärkt. In *Triädere!* (1926) werden die aus der Wahrnehmung abgeleiteten Schlussfolgerungen noch einigermaßen – in direkter und erlebter Rede – an die Perspektive des Wahrnehmenden zurückgebunden (z.B. „da sagte sich der Mann mit dem Glas“, GW 7: 581); die endgültige Fassung wird zu einem quasi-wissenschaftlichen Experiment depersonalisiert. Einerseits werden z.B. die Personal-pronomen zurückgedrängt, andererseits wird die positive Selbsteinschätzung der Passanten 1926 noch mit mehr Einfühlung und Sympathie übernommen; davon zeugen einige eminent poetische Umschreibungen wie „der geschweifte Glanz des hohen Herrenhutes“ (GW 7: 580; mit einer Hypallage – nicht der Glanz ist geschweift,

11 Vgl. Hake 1998, S. 204.

12 Dass der Erzähler nicht zur Welt der Fiktion gehört, ist bei einem Stummfilmkommentator deutlich der Fall. Musil bedient sich hier einer zwischen-geschobenen, intradiegetischen Fokalisator-Figur, aber bedeutenderweise wird kaum die Illusion eines selbständigen, individuellen Bewusstseins konstruiert – die Individualität dieser Figur wird im Vergleich zur ersten Fassung sogar noch reduziert.

sondern der Hut hat einen Schweif, der glänzt – und mehrfacher Alliteration), „das verfeinerte Verhalten der Frau“ (GW 7: 579; mit Alliteration), „Harmonie der Feschheit“ (GW 7: 581). In der Fassung letzter Hand wird dieses Selbstbild viel abrupter demontiert (z.B. „Harmonie der Brutalität“, GW 7: 522).

Man kann hier Steve Dowdens Kritik an der seiner Meinung nach veralteten Erzählperspektive in manchen Passagen von Thomas Manns *Buddenbrooks* in Erinnerung rufen. Es gestaltet sich nämlich die „transcendental anonymity of the narrator“, „projected from within the nothingness of a disembodied anonymity“¹³. Gibt sie in *Triëdere* Anlass zu „a pretended Olympian vantage from which to smile down in smug self-satisfaction at foolish characters“¹⁴? Alles sieht danach aus, nur kommt es jetzt darauf an zu sehen, wie gerade ein solcher Standpunkt dafür argumentieren kann, dass es nur aktive, beteiligte, situierte, beschränkte Beobachter geben kann.

Eine erste Relativierung enthält die Beobachtung der zwei müßigen und sich langweilenden Beamten, „die mit den Fingern an die Scheiben trommelten und auf die Straße hinabsahen“ (GW 7: 519), eine Spiegelung und eine Relativierung des eigenen „Müßiggangs“ des Wahrnehmenden, so dass der Fokalisator kein blinder Fleck bleibt. Dass die Selbstgefälligkeit des Erzählers auf diese Weise durch kleine Textsignale relativiert wird, ist Ausdruck der Tatsache, dass Ironie für Musil keine „Geste der Überlegenheit“, sondern „eine Form des Kampfes“ (GW 7: 941) ist, denn natürlich kann *Triëdere* auch als eine Gebrauchsanleitung für Musils Ironie gelesen werden. Es soll weiter gezeigt werden, wie die verkürzende, isolierende Perspektive des Fernglases gerade die Aufmerksamkeit für soziale Codierung und für den aktiven Charakter der „Be-Deutung“ schärfen möchte.

Bankrott der Physiognomie

Der Vorwurf, dass dieser Text ein metaphysisches Beherrschungswissen zur Schau trage, das zu einer Ontologisierung einer einzigen privilegierten Wirklichkeit „hinter der Fassade“ führe, erweist sich als

13 Dowden 1986, S. 139.

14 Ebd., S. 138.

vorschnell; die „andere Wahrnehmung“ hat mit anderen Gründen zu tun. Bedeutsam ist in dieser Hinsicht der relative Bankrott der Physiognomie und der Expressivität bei Musil. Bei Lavater ist die Physiognomie „die Kunst, das innere Wesen eines Menschen an seinem äußeren zu erkennen“ („Physiognomik“, in: *Brockhaus*, 1992: 149f). Dabei handelt es sich um eine eher primitive, aber historisch ungeheuerlich erfolgreiche Organisationsform des Wissens: stark typologisierend vertraut sie darauf, aus dem charakteristischen (physiologischen) Erscheinungsbild eines Menschen auf die innerliche Essenz einer Persönlichkeit schließen zu können. „Physiognomie“ setzt stark die Lesbarkeit und die Transparenz der Welt voraus und huldigt auch einer sehr mimetischen Auffassung von Bedeutung, nämlich einer Motivierung der Bedeutung aufgrund eines 1:1-Verhältnisses.

Dieses Paradigma der Expressivität wird in Musils Welt der „Eigenschaftslosigkeit“ tendenziell außer Kraft gesetzt. Expressivität läuft nämlich den Grundsätzen von Musils „Eigenschaftslosigkeit“ zuwider, der Auffassung also, dass infolge Modernisierung und Transformation des sozialen Gewebes in der Großstadt eine Multiplizierung der Kontexte, der Funktionszusammenhänge, in denen man sich bewegt, entsteht, in der die Einheit der Persönlichkeit in eine Vielzahl von Rollen aufgelöst wird, die mehr untereinander als mit der „Person“ zusammenhängen. Das Subjekt wird also vor allem von seiner Umgebung produziert, direkte Handlungsintentionalität verschwindet in Konventionen und sozialen Codierungen, seine Eigenschaften sind im Grunde „Allerschaften“ (GW 8: 1237), die in konsensabhängigen präformierten Tüten zusammengehalten werden müssen.¹⁵ Menschen bleiben daher bei Musil häufig gesichtslos, oft ist von einer großen Veränderlichkeit und einer Inkongruenz zwischen Physiognomie und Sprechen die Rede, von „Gebärde[n] und Worte[n]

15 „[...] daß unser Charakter wie ein Pulver auseinanderfallen könnte, wenn wir ihn nicht in eine öffentlich zugelassene Tüte stecken“ (GW 7: 521). In der ersten Fassung des Textes lautet es noch stärker auf den Roman bezogen, „daß *unsere Eigenschaften* wie ein Pulver auseinanderfallen würden, wenn wir sie nicht in solche Tüten stecken könnten.“ (GW 7: 580) Die zentrale Gefäß-Metapher (*container metaphor*) bleibt allerdings identisch.

die irgendwo neben ihr vorbeikamen und doch noch sie waren.“
(*Vereinigungen*, GW: 184)¹⁶

Er hält kein Ding für fest, kein Ich, keine Ordnung; weil unsere Kenntnisse sich mit jedem Tag ändern können, glaubt er an keine Bindung, und alles besitzt den Wert, den es hat, nur bis zum nächsten Akt der Schöpfung, wie ein Gesicht, zu dem man spricht, während es sich mit den Worten verändert. (MoE 154)

Der Mensch kann also die Bedeutung seiner sozialen Äußerungen, seiner (Körper)Sprache nicht mehr kontrollieren. Einen absurden Gipfelpunkt erreicht diese Kontingenz (das Auch-anders-möglich-Sein) von Gesichts- und Körperausdrücken beim variablen Menschen in der Skizze „*Der Mensch ohne Charakter*“ (ebenfalls aus *Nachlaß zu Lebzeiten*).

Schon an seiner äußeren Erscheinung fiel auf, daß, sobald er zu sprechen anfang, jedes Glied seines Körpers eine andere Lage einnahm; die Augen wichen zur Seite aus, Achsel, Arm und Hand bewegten sich nach entgegengesetzten Richtungen, und mindestens ein Bein federte im Kniewinkel wie eine Briefwaage. (GW 7: 538)

„Der Mensch ohne Charakter“, der über eine rein situationell bestimmte Identität und daher über eine maximale Disponibilität verfügt, strebt eine der singulären Situation angepasste Nuanciertheit an, die jedoch in den kanonisierten Ausdrucksformen, der Allgemeinheit von Rollenverhalten, Skripts und Szenarien keinen Ausdruck finden kann: „die Mundwinkel werden gleichzeitig hinauf- und hinabgezerrt, die Stirn finster gerunzelt und hell beglänzt, der Blick will sich zur gleichen Zeit strafend hervorstürzen und beschämt zurückziehen: und das ist sehr unangenehm, denn man tut sich sozusagen selbst gegenseitig weh.“ (GW 7: 536) Habitualisierung und Intuition geben allgemeine Vorschriften, aber Musil kompliziert diese spezifischen Situationen, indem er „Umstände“ (ein Schlüsselbegriff in Musils Bedeutungstheorie) hinzufügt, die ein dermaßen *anderes*

16 Vgl. auch: „wie jene seltenen Mienen in Gesichtern, die gar nicht mit diesen, sondern mit irgendwelchen anderen, plötzlich jenseits alles Geschehenen vermuteten Gesichtern zusammenhängen“ (GW 6: 195). Genau diesen Satz zitiert Musil anonym im MoE (385).

Handeln erfordern, dass die *Einheit* der Persönlichkeit und des Gefühls auf Anhieb in Frage gestellt wird:

Aber was sollen wir tun, wenn die angebetete Frau unmittelbar, nachdem sie unsere Gefühle mit Füßen getreten hat, die Tür ihres Zimmers zuschlägt, so daß sie unser seelenvoller Blick nicht erreicht? Oder wenn zwischen dem Schurken, der die Waisen mißhandelt, und uns ein Tisch mit kostbaren Gläsern steht? Sollen wir *die Tür einschlagen*, um dann durch das Loch *einen sanften Blick* zu werfen; und sollen wir *sorgfältig* die teuren Gläser abräumen, ehe wir *zum empörten Schlag ausholen*? (GW 7: 536; Hervorhebungen G.M.)

Die chiasmatische Zusammenführung der Handlungssequenzen „Tür einschlagen / sanften Blick werfen“ und „sorgfältig abräumen / zum empörten Schlag ausholen“ hebt die Aporie nachdrücklich hervor. Der Text enthält somit *ex negativo* ein Plädoyer für eine andere Subjektauffassung, eine höhere Disponibilität, die sich nicht in einer Rolle, einem Charakter einsperren lässt.

Physiognomie ist in der Musil-Forschung eine relativ umstrittene Angelegenheit. Karl Corino beispielsweise sieht Musil als Physiognomiker.¹⁷ Musils Texten scheint aber eher ein grundsätzlicher Zweifel an der Möglichkeit innezuwohnen, ein physiognomisches Profil der Wirklichkeit sowie ihrer Verfremdung aufstellen zu können. Dass Musil auch in *Triëdere* nicht die Gefahr läuft, in Physiognomik zu verfallen, geht – so unwahrscheinlich das vielleicht klingt – auch aus der voyeuristisch-psychologisierenden Beobachtung des weiblichen Körpers hervor. Dass es sich im suggestiven Satz „Rings darum öffneten und schlossen sich, aufgeregt von jedem Schritt, unerwartet viele wispernde Falten im Kleid“ (GW 7: 520) um sexuelle Symbole¹⁸ handelt, kann nicht geleugnet werden. Nur ver-stößt die Art und Weise, wie in der Beschreibung Bedeutung als zeitlos und unveränderlich monumentalisiert wird, gegen die bei Musil übliche Betonung von Wandelbarkeit und Situationalität: die Terminologie ironisiert hier deutlich eine psychologisierende Perspektive, die zu Monumentalisierung des weiblichen Körpers neigt: „*unverwüstliche Bedeutung* menschlichen Kuppelbaus“, „*ureinfache* Hügel, aus denen die *ewige* Landschaft der Liebe“, „*ewige*, sich gleich bleibende

¹⁷ Corino 1988, S. 488.

¹⁸ Vgl. Lethen 1987, S. 216.

Werte“ (GW 7: 520), während Musil üblicherweise Wandlungsfähigkeit und Kontingenz betont. Des Weiteren werden auf nahezu penetrante Weise die deutliche Intentionalität und Expressivität betont: „Impulse“, „verkündeten dem gewöhnlichen Auge“, „*wispernde* Falten“, „*verrieten* heimlich [auch hier die Konnotation eines geheimen, exklusiven Wissens]“, „was nicht gezeigt wird“ (ebda.). Im Gegensatz zu dieser Suggestivität bleibt die Wahrnehmung an der physiologischen Oberfläche, das (phallische gefärbte) Expertenwissen wird in Frage gestellt:

Es war aber überraschend, wie bald sich solche kennerhafte Neugierde unter der unverrückbaren und offenbar etwas boshaften Ruhe des Triöderblicks verflüchtigte und bloß noch als Gefackel und Geflicker zwischen den ewigen, sich gleichbleibenden Werten ausnahmen, die keine Psychologie brauchen. (ebda.)

Musil war ein Schüler der empirisch orientierten, experimentellen, mit Motorik und psycho-technischen, praktischen Tests arbeitenden Oberflächenpsychologie (im Gegensatz zur psychoanalytischen Tiefenpsychologie). Er war zu Lebzeiten ein leidenschaftlicher Gegner der Psychoanalyse; in der *NzL*-Skizze *Der bedrohte Ödipus* wirft er ihr „Familialismus“¹⁹, Neigung zu Totalisierung, Kausalitätsdenken und das therapeutische, aufklärerische Element vor: „Wo Es war, soll Ich werden.“ Auch in dieser Hinsicht bleibt *Triädere* nicht innerhalb einer auf das Entziffern von Unbewusstem oder Verborgenen ausgerichteten Semantik.

Konkurs des Paradigmas der Expressivität

Führen wir nochmals die Passantin vor Augen, die in ihre Kleidung sehr viel Symbolik investiert hat. Das Symbolsystem der Kleidung ist wie kein anderes repräsentativ, es drückt das „unantastbare Ansehen der Trägerin“ sowie „das Lob des Schneiders“ (GW 7: 520) aus, ist also in zweifachem Sinn Zeichen der Distinktion und Eigenheit. Diese Eigenheit ist jedoch nur eine Projektion: Es stellt sich als

19 Er antizipiert damit zumindest ansatzweise die weitaus bekanntere Analyse von Deleuze und Guattari in: *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Oedipe* (1972), siehe Kapitel „Psychoanalyse et familialisme“.

verhängnisvoll heraus, diese Eigenheit gerade in feinen Distinktionen anzulegen, die eigentlich nur Eigenschaften des „Feldes“ sind,²⁰ konventionalisierte Formen und Zeichen, die an sich völlig arbiträr und ständig der Veränderung ausgesetzt sind. Dass auf ähnliche Weise auch Fassaden nicht länger der Distinktion dienlich sind, hat damit zu tun, dass das starre soziale Gewebe, in dem sie früher ihre unveränderliche Bedeutung zugewiesen bekamen, sich zu einer Polykontextualität vielfältiger Beziehungen verändert hat. In einer funktional differenzierten Gesellschaft, die durch „Vielfältigkeit“ (GW 8: 1382), Flüchtigkeit und Flexibilität gekennzeichnet wird, wird eine solche, an starre soziale Hierarchisierung gebundene Repräsentativität der Tendenz nach dysfunktional.

Ein Haus machen täuscht eine Schauseite vor, hinter der sich nichts mehr befindet; die sozialen und persönlichen Verhältnisse sind nicht mehr fest genug für Häuser, es bereitet keinem Menschen mehr ein ehrliches Vergnügen, Dauer und Beharrung nach außen darzustellen. Früher einmal hat man das getan und durch die Zahl der Zimmer und Diener und Gäste gezeigt, wer man sei. Heute fühlt fast jeder, daß ein formloses Leben die einzige Form ist, die den vielfältigen Willen und Möglichkeiten entspricht, von denen das Leben erfüllt ist. (MoE 895)

Trotzdem strengen manche sich noch an, die Fassade aufrechtzuerhalten, was manchmal zu absurden „Verzerrungen“ führt (wie schon Graf Leinsdorfs Versuch, „die Haut eines breit bequemen Landschlößchens über das auf bürgerlich beengtem Grundriß hochgeratene Gerüst des Stadthauses zu spannen“, MoE 91). Eine solche eindeutige Lesbarkeit der Welt setzt jedoch ein autorisiertes Universum voraus, mit anderen Worten, ein Universum, in dem die Motivierung der Zeichen noch von verbindlichen Sinngebungssystemen wie Tradition, Religion und Moral oder von einem verbindlichen sozialen System gewährleistet wird; die Form des Hutes ist arbiträr (daher „etwas Wahnsinnsähnliches“, GW 7: 521), aber beruht auf Konsens, wird „nach schöner Sitte“ (ebda.) getragen. Musils Konkursantrag und Entzauberung sozial und moralisch kodierter Beziehungen gründet auf den ausschlaggebenden

20 „Figuren gesichtslos wie auf Bildern Auguste Mackes, Skizzen aus sozialen und sprachlichen Stereotypen; selbst die ‚feinen Unterschiede‘ (Bourdieu) sind differentielle Effekte des Feldes, nicht der Inkommensurabilität von Personen.“ (Böhme 1988, S. 308).

Unterschied zwischen Bedeutung und Wert. Der deutsche Soziologe Max Weber definiert Kultur wie folgt: „Die ‚Kultur‘ ist ein vom Standpunkt des Menschen aus mit Sinn und Bedeutung bedachter Ausschnitt aus der sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens.“²¹ Musil scheint ersterer Komponente, dem „moralischen Kredit“, der Symbolisierung, der *Wertung*, die wir den Objekten geben, die ihnen nicht immanent ist, aber durch Institutionalisierung und Tradition gewährleistet und/oder auferzungen wird, kündigen zu wollen. Er führt die *Bedeutung* von Phänomenen auf ihre situationelle (und daher prinzipiell variable) Beschaffenheit zurück und illustriert dadurch die Unmöglichkeit von Kontextabgrenzung. In finanzieller Terminologie:

Zwischen unseren Kleidern und uns und auch zwischen unseren Bräuchen und uns besteht ein verwickeltes moralisches Kreditverhältnis, worin wir ihnen erst alles leihen, was sie bedeuten, und es uns dann mit Zinseszins wieder von ihnen ausborgen; darum nähern wir uns auch augenblicklich dem Bankerott [sic], wenn wir ihnen den Kredit kündigen. (GW 7: 521)

Musil verteidigt dabei die Einsicht, dass Zeichen ihre Bedeutung in einem bestimmten Kontext erhalten und dass sie daher unendlich rekontextualisiert werden können. Die Reduktion der ehrwürdigen Fassade eines Adelspalastes ist also ihrerseits nur Produkt eines bestimmten Kontextes, einer Konfiguration mit beschränkter Geltung, eines Paradigmas und ist ihrerseits ein Beispiel der unumgänglichen Tendenz zu Holismus, zur Verkürzung, zur Dekomplexierung.

Ikonen der Moderne?

Auch andere Versuche der Festschreibung und Motivierung von Bedeutung werden mit Ambivalenz und Mehrdeutigkeit konfrontiert. Es stellt sich also heraus, dass die Phänomene, die der Mann mit dem Triöder wahrnimmt, nicht rein zufällig sind. Im Grunde genommen handelt es sich um Ikonen der Modernität, die in ihrer Ambivalenz gezeigt werden. So figuriert die *Straßenbahn* als Symbol des technologischen Fortschritts, weist aber gleichzeitig auf Paradoxien der

21 Weber 1988a: 180.

Modernisierung hin. Musils Straßenbahn ist ein Kommentar zu einer anderen berühmten Straßenbahn aus der Modernitätsanalyse, nämlich aus der Analyse Max Webers. In seiner berühmten Rede *Wissenschaft als Beruf* (1917) gibt Max Weber das Beispiel einer Straßenbahn als Paradigma der Rationalisierung in der arbeitsteiligen Gesellschaft.

Wer von uns auf der Straßenbahn fährt, hat – wenn er nicht Fachphysiker ist – keine Ahnung, wie sie das macht, sich in Bewegung zu setzen. Er braucht auch nichts davon zu wissen. Es genügt ihm, daß er auf das Verhalten des Straßenbahnwagens rechnen kann, er orientiert sein Verhalten daran, er glaubt daran.²²

Mit diesem Beispiel zeigt Weber, dass Fortschritt von einer entgegengesetzten Bewegung der Irrationalität begleitet wird: der Höhlenmensch kannte seine Instrumente besser. Dieses Unwissen erscheint bei Musil in Form einer Rückkehr des verdrängten „Bestialischen“ und „Dämonischen“ (GW 7: 521), die Dinge gewinnen erneut eine mythische, „unerklärliche“ (GW 7: 520) Autonomie. Musils Verfremdung der Straßenbahn bedient sich der Metapher der Schachtel. Um den Assoziationsraum dieser Metapher genauer zu bestimmen, in dem „eine unerklärliche Gewalt diesen Kasten plötzlich zusammendrückte wie eine Pappschachtel“, um danach „die alte vertraute rote Schachtel wieder in Ordnung“ zu sehen, „als wenn ein Fächer geöffnet und geschlossen wird“ (GW 7: 520), empfiehlt es sich, auf eine andere Straßenbahn-Szene aus dem *Mann ohne Eigenschaften* zurückzugreifen, in der dieselbe Metapher vorkommt:

Die leuchtende, schaukelnde Schachtel, in der er fuhr, kam ihm [Ulrich] wie eine Maschine vor, in der einige hundert Kilogramm Menschen hin und her geschüttelt werden, um Zukunft aus ihnen zu machen. Vor hundert Jahren sind sie mit ähnlichen Gesichtern in einer Postkutsche gesessen, und in hundert Jahren wird weiß Gott was mit ihnen los sein, aber sie werden als neue Menschen in neuen Zukunftsapparaten genau so dasitzen, – fühlte er und empörte sich gegen dieses wehrlose Hinnehmen von Veränderungen und Zuständen, die hilflose Zeitgenossenschaft, das planlos ergebene, eigentlich menschenunwürdige Mitmachen der Jahrhunderte, so als ob er sich plötzlich gegen den Hut auflehnte, den er, sonderbar genug geformt, auf dem Kopf sitzen hatte. Unwillkürlich erhob er sich und legte den Rest des Weges zu Fuß zurück. (MoE 360)

22 Weber 1995, S. 18.

Der plötzliche, absurde Widerstand gegen den Hut hat mit der Tatsache zu tun, dass der Hut prototypisch ein sozial motiviertes, ikonisches Zeichen ist, ein Accessoire bürgerlicher Identität; Arbeiter dagegen tragen eine Kappe. Der Hut ist daher „eins mit dem Ganzen des Mannes von Welt und Macht, durchaus ein nervöses Gebilde, ein Körper-, ja sogar ein Seelenteil“, GW 7: 521; an anderer Stelle nennt Musil den Hut „die herausgestülpte dritte Gehirnhälfte“ (MoE 1600), aber die Röhrenform des Huts ist an sich völlig arbiträr. Sie ist nichtsdestotrotz konventionell bestimmt, weil Bestandteil einer damals zwingenden sozialen Konvention (auch Musil ist auf Fotos selten ohne Hut sichtbar.)

Die Assoziation Straßenbahn – Schachtel verläuft über das *tertium comparationis* der universell einsatzfähigen Gefäß-Metapher, die im Roman noch vom unmittelbaren Ko-Text unterstützt wird, wo nämlich vom „größeren Menschenbehältnis der Stadt“ (MoE 360) die Rede ist. Die Szene ist charakteristisch für Musil: sie verrät Widerstand gegen das rein Zufällige und zugleich sozial Konventionalisierte der Wirklichkeit, aus der Erfahrung heraus, dass sich hinter dem augenscheinlichen Fortschritt ein peinlicher Stillstand und Status quo verbirgt. Vielleicht enthält diese Reaktion auch eine Form des aristokratischen Individualismus gegenüber dem kollektiven Geschehen; sehr häufig verlassen Musils Helden vorzeitig und ohne Jacke das Theater oder die Straßenbahn.²³ Der Anstrich einer Phantasie der Distanz, eines Urlaubs vom Leben ist also sicherlich vorhanden.

Ein anderes Beispiel für Ikonen, kollektive Symbole, die in der Folge zersetzt werden, geben die Beamten ab, die vom Beobachter bei ihrem Müßiggehen ertappt werden. *Beamte* und *Bürokratie* dienen in vielen Genealogien der Modernität (man denke an Siegfried Kracauers *Die Angestellten*, 1929) als Modell für die „Arbeitsteilung“ und die funktionale Differenzierung der auf Zweckrationalität und Organisation basierenden modernen Gesellschaft. Max Weber hat auf die Paradoxie der Modernisierung hingewiesen und seine Befürchtung ausgesprochen, dass die „Entzauberung der Welt“²⁴ zu einem „stählernen

23 Z.B. „wie einem Mann, der vor dem letzten Akt aus dem Theater tritt, um einen Augenblick Luft zu schöpfen, die große dunkle Leere mit den vielen Sternen sieht und Hut, Rock, Aufführung zurückläßt, um davonzugehen.“ (MoE 745)

24 Weber 1995, S. 19.

Gehäuse, eine[m] Gehäuse der Hörigkeit“²⁵ führen würde, zu einer menschlichen Maschinerie, in der für individuelle Bewegungsfreiheit kein Raum mehr sein würde. Diese irreversible Entwicklung führe zu einer unverwüstlichen, von Beamten dirigierten Gesellschaft, die letztlich zu einer „Polarnacht von eisiger Finsternis und Härte“²⁶ entarten würde. Bei literarischen Modernisten wie Kafka (*Der Prozess*, *Das Schloss*) und auch bei Heimito von Doderer (im glänzenden 11. Kapitel der *Dämonen* mit dem Titel „Die Allianz“) wird Bürokratie ebenfalls als etwas Undurchschaubares, Lebensbedrohendes dargestellt. In *Triädere* jedoch sind die so gefürchteten Beamten relativ harmlos: „es war fünfzehn Uhr, und [...] weit und breit kein Beamter mehr zu erblicken“ (GW 7: 519); die Verbleibenden langweilen sich am Fenster, obwohl auch hier die Individualität einschränkende Gefangenschaft und der „geheilte“ (GW 7: 519), ersatzreligiöse, sinnstiftende Charakter dieser modernen Sinngebungs-Organisation latent im Hintergrund stehen. Auch Musil hat sich mit dem Phänomen der Bürokratie intensiv auseinander gesetzt: Anhand der für den MoE zentralen Parallelaktion lässt er keine Gelegenheit aus, sich über sie zu belustigen (obwohl er am Fall Hans Sepp auch deren destruktive Folgen aufzeigt)²⁷.

Man könnte also sagen, dass Musil in *Triädere* gerade Webers pessimistische Thesen über den modernen, erstickenden Beamtenstaat relativiert. Weber warnt vor der den Prozess der Modernisierung begleitenden Zunahme der Zweckrationalität auf Kosten der Wertrationalität. Später hat ein anderer Theoretiker der Modernität, Habermas, in der expliziten Nachfolge Max Webers, die Dichotomie von System und „Lebenswelt“ als These aufgestellt²⁸, wobei die

25 Weber 1988b, S. 150–152.

26 Ebd., S. 449, „Politik als Beruf“.

27 „Wer hatte Hans Sepp die Kennzeichnung politisch unverlässlich eingebracht? [...] Durch einen Zwischenfall war der Akt H.S. ohne jede besondere Absicht ins Laufen gekommen; da sich H.S. beim Militär befand, mußte sein Akt ins Justizministerium, von dort ins Kriegsministerium, von dort zum Korpskdo. usw., u. es läßt sich denken, daß er durch die verschiedenen Einlaufs- und Absendungsvermerkungen, Präsentierungsstempel, Behandlungsbestätigungen u. die Zusätze diensthöflich überreicht, abgetreten, zur Berichterstattung hieramts nichts bekannt u. dgl. ein gefährliches Aussehen bekam.“ (MoE 1607)

28 Habermas 1981, S. 226–227.

Gesellschaft als System zwar von Zweckfunktionalität bestimmt wird, in der Sphäre der Lebenswelt Sinn noch immanent vorhanden ist, insgesamt aber eine „Kolonisierung der Lebenswelt“ zu befürchten sei. Es ist wichtig, hier Musils eher an Luhmann anlehrende Position zu konturieren: Während Habermas vor einer Kolonisierung der Lebenswelt mit einem Objektgenitiv warnt, will Musil Lebenswelt als eine wohlwollende, aber naive Domestizierung einer schon längst funktional differenzierten Gesellschaft entlarven. Die aktive Isolierung im Triedere bewirkt ein Aussetzen der üblichen sozialen und moralischen Codes (Wertrationalität)²⁹, das sich mit dem effektiven Bruchigwerden der Traditionen und der Austauschbarkeit der Kontexte deckt. Durch die Übersetzung in anonyme Kraftfelder (Zweck-Mittelfunktionalität) plädiert Musil nicht für eine unmögliche Wertefreiheit, sondern für eine flexiblere Moral, die sich den Tatsachen anschmiegt und der kontextspezifischen Codierung und Veränderlichkeit von Bedeutung Rechnung trägt.

Musil diagnostiziert zusammen mit Weber eine Situation, in der traditionelle Interpretationsrahmen wie Tradition („Überlieferung“, GW 7: 521), Religion und Familie ihre Geltung verloren haben, und in der ein Sinndefizit entsteht, von dem wir heutzutage sehen können, dass es sich nicht um einen Mangel an oder Abwesenheit von Sinn handelte (wie im Nihilismus üblicherweise angenommen wurde), sondern um einen Überschuss von möglichen Sinnangeboten und von Verweisungen auf weitere Möglichkeiten infolge von Pluralisierung. Die Metaphorik der *Wände* weist darauf hin und bildet auch im MoE

29 „wenn man die Welt nicht mit den Augen der Welt ansieht, zerfällt sie in sinnlose Einzelheiten, die so traurig getrennt voneinander leben wie die Sterne in der Nacht“ (GW 6: 298). Vgl. noch „die ungeheure, mitten in das Weltbild hineingeschobene, von einem erkenntnisfröhlichen Geschlecht bloß nicht beachtete Einsamkeit der bloßen Tatsachen, der Zufälle, dessen, was nichts als Ereignis ist, tut sich schon nach wenigen Schritten vom Wege auf und der Erkenntnisheilige blickt in die unbegrenzt visionäre Wüste.“ (GW 8: 991) Drevermann verbindet mit Recht mit dem Zerfall der synthetischen Wahrnehmung keine Entfremdungsperspektive: „die Wirklichkeit, die in der Ordnung von scheinbar festen Teilen besteht, passt nicht in eine Welt, die wissenschaftlich die Unstabilität aller Teile erkannt hat“ (Drevermann 1972, S. 145).

in diesem Sinne einen roten Faden.³⁰ Auch die Erwähnung der „Möglichkeiten“ im Rahmen der Mode und der anschließende Zusatz sprechen in dieser Hinsicht Bände: „wie willig folgen wir dabei den *Führern*“ (GW 7: 521) ist natürlich eine politisch aufgeladene Aussage im Kontext von 1936; die anschließende Relativierung „den Führern, die eigentlich nur erschrocken voranfliehen“, enthält gleichzeitig eine Abgrenzung gegenüber einer Menge zeitgenössischer politischer Theorien, die die Überzeugung zum Ausdruck brachten, dass die politische Sackgasse und das Sinndefizit von einem neuen zentralen Sinngeber, einer starken, autoritären Persönlichkeit behoben werden könnten (ich denke hierbei an den Dezisionismus Carl Schmitts, an die charismatische Persönlichkeit bei Max Weber, an die Idee der Entschlossenheit bei Heidegger).

Medialität und Ideologiekritik

Was genau suggeriert nun der triödernde Blick, der das Moment der Produktion mitreflektiert (wie im Beispiel der Demontage der Schrauben aus dem MoE), die die enorme Komplexitätsreduktion in jedem Gleichgewicht ans Licht bringt, die bei jedem wirklichen Objekt die Möglichkeiten sieht, die es ausschließt (im besten Sinne der Romantik)?

An erster Stelle handelt es sich um die soziale Konstruktion der Wirklichkeit, wobei die einfachsten Perzeptionen, Handlungen, Gewohnheiten eine soziologische und moralische Codierung enthalten. Gleichzeitig wird darauf hingewiesen, dass die starre Monosemierung auf einer enormen Komplexitätsreduktion beruht, die nur einen Teil der normativ gültigen, rationalen Wirklichkeit abdeckt und daneben einen arbiträren und irrationalen Rest übrig lässt.

30 Vgl. MoE 153: „Da war etwas in ihm, das hatte nirgends bleiben wollen, hatte sich die Wände der Welt entlang gefühlt und gedacht, es gibt ja noch Millionen anderer Wände.“ Schon im Gespräch mit dem Sozialisten Schmeißer sagt Ulrichs Vorläufer Anders, dass er sich „nicht für Ihre große Idee begeistern möchte, weil ich weiß, daß sie in 100 Jahren auch eine hinderliche Wand sein wird. Ich möchte mir wenn ich könnte eine Menschheit mit beweglichen Wänden ausdenken.“ (MoE 1630).

Die nachdrückliche Betonung der Medialität und Vermitteltheit jeder Wahrnehmung bietet die Gelegenheit, erneut die Frage aufzuwerfen, ob Musil tatsächlich ein Ideologiekritiker innerhalb des von Sloterdijk und Niklas Luhmann³¹ kritisierten Paradigmas des Ent-hüllungszynismus und der moralistischen „Mobilisierung“ (Sloterdijk) ist. Musils Text nimmt insgesamt in dieser Hinsicht eine eher ambivalente Position ein: Insofern er zeigt, dass Menschen an Medien und Wahrnehmungsschemen partizipieren, deren Ursprung sie nicht reflektieren können, die aber von einer ästhetischen Sensibilität gestört und entautomatisiert werden können, befindet er sich auf der Seite von Adornos Ideologiekritik. Die vielen Gefäß-Metaphern – „Pappschachtel“ (GW 7: 520), „als einen sackartigen Raum erfasst“ (GW 7: 521), „in eine öffentliche Tüte stecken“ (ebda.) – in der anderen Wahrnehmung könnten eine ideologiekritische Interpretation verstärkt nahe legen³²: in diesem Sinne weisen sie auf das Zwingende der sozialen Rollen, die der Persönlichkeit im Wege stehen, was mit der Verfremdung/Authentizität-Dichotomie konform geht, die auch die Analyse der „Eigenschaftslosigkeit“ selbst erschwert. Andererseits aber wird bei Musil die Wirklichkeit in einer Perspektive der Kontingenz und der aktiven Beobachterabhängigkeit situiert, so dass die Bedeutung von Phänomenen nicht physiognomisch feststeht und die medialen Zusammenhänge nicht zwangsmäßig die (ideologischen) Folgen zeitigen, die sie intendieren. Insofern die Dinge also nicht notwendigerweise ideologischen Konsens, sondern auch Dissens zur Folge haben, insofern nicht von vornherein entschieden ist, dass der Beobachter die Wahrheit hinter dem ideologischen Schein sehen kann („die Dinge hängen wohl so zusammen, aber auch anders“, das

31 „Die kritische Soziologie hatte Attitüden des Besserwissens angenommen. Sie gerierte sich als konkurrierender Beschreiber mit tadelfreien moralischen Impulsen und besserem Durchblick.“ (Luhmann 1997, S. 1115)

32 Vgl. auch sehr subtil: „dessen Socken wie der Hals einer Ringeltaube gestreift waren“ (GW 7: 522). Das winzige Detail erinnert an die gestreifte Kleidung des Häftlings, stellt Mode als Zwangssystem heraus; der Zusatz des *tertium comparationis*, an sich überflüssig, ordnet sich den sehr oft unangebrachten Tiervergleichen bei Musil und insbesondere auch in *Triëdere* zu. Hier wird wohl mit der Konnotation „stolz(ierend)es Tier“ gespielt; daher entsteht ein Kontrast zwischen positiver Selbsteinschätzung und faktischer ideologischer Gefangenschaft (Aber wer hält wen gefangen? Wer befindet sich hinter der Sperre des Glases?).

flackerige Licht der „Aufklärung“, usw.), neigt Musil zum Lager Luhmanns.³³ Der Verweis auf die „wenige[n] Wände“ (GW 7: 521), der sowohl beim „Pferch“ (GW 7: 521) als auch bei der Straßenbahn („seine Wände stießen immer schräger gegeneinander“, GW 7: 520) einen deutlichen Bildbruch zur Folge hat, ist bei Musil immer ein Zeichen für das „künstliche Abschneiden anderer Möglichkeiten“.³⁴ Der kartonierte Charakter der Mauern weist also auf das Wackelige und das Unbeständige der sozialen Institution; wer Musil liest, bekommt wohl häufiger diese „Kulissenhaftigkeit“ der Wirklichkeit zu spüren, „die kulissenhafte Unsicherheit der Straßenwände“ (MoE 652), die jeden Augenblick umfallen können.³⁵

Der Zurückhaltung, mit der in der zweiten Interpretation nicht länger eine richtige Wirklichkeit gegenüber der Entfremdung affirmiert wird (wie das im Falle Adornos noch möglich war), entspricht auch die Tatsache, dass die aufklärerisch-pädagogische Intention, die in der ersten Fassung noch vorhanden war, auf auffällige Weise zurücktritt. So wurde unter anderem die Pointe geändert: In der ersten Fassung werden andere „Reformpläne, die den Menschen schöner, weiser, intuitiver, seelenvoller, schwingender, dynamischer, rapider und wesentlicher“ machen möchten (GW 7: 581), zwar (in der Parataxe heterogener und entgegengesetzter Begriffe) ironisiert, aber schließlich erhofft sich der Erzähler davon dieselben einschneidenden Änderungen und „darf wohl auch dieser [Reformplan] empfohlen werden.“ (ebda.) Die direkte Empfehlung liegt auch im Ausrufezeichen im ursprünglichen Titel *Triädere!*: Aus diesem Imperativ spricht die aufklärerische Intention einer praktischen Erziehung des „Menschen“ (GW 7: 581) – auch dieses Wort figuriert noch quasi unreflektiert im Text. In der endgültigen Fassung ist das Ausrufe-

33 „Die Massenmedien scheinen in allen Programmbereichen nicht auf Erzeugung einer konsensuellen Realitätskonstruktion abzu zielen – oder wenn dies, dann ohne Erfolg. Ihre Welt enthält und reproduziert Meinungsverschiedenheit in Hülle und Fülle.“ (Luhmann 1995, S. 126).

34 Luhmann 1984, S. 60. Vgl. MoE 153: „Da war etwas in ihm, das hatte nirgends bleiben wollen, *hatte sich die Wände der Welt entlang gefühlt und gedacht, es gibt ja noch Millionen anderer Wände.*“ (Kursivierung G. M.).

35 „Die Straßenwände wanken wie Kulissen, hinter denen etwas auf das Stichwort wartet, um herauszutreten.“ (MoE 73).

zeichen verschwunden,³⁶ es kommt auch im Text die Empfehlung nur noch resignativ vor: „Vielleicht empfiehlt man es aber gerade darum vergeblich.“ (GW 7: 522) Auch der Wegfall der direkten Anrede „Unser Freund“ gehört in den Zusammenhang einer Verunpersönlichung und einer größeren Zurückhaltung im Engagement.

Zweitens handelt es sich in diesem Text um die Position des Subjekts: der Text konfrontiert das Aufklärungsideal, das selbstbewusste Subjekt, das holistisch in seinem ganzen Handeln als Vertreter einer einzelnen übergreifenden Handlungsrationaltät und „Menschlichkeit“ auftritt, mit einem Subjekt, dessen Handeln funktional und situativ bestimmt ist und in unterschiedlichen Beobachtungssystemen eine andere Bedeutung annimmt. Der Text aktiviert dazu einerseits anachronistische Subjektvorstellungen, z.B. anhand der subtilen Feudalmetapher: der Hut „krönte“ das Haupt des Mannes.³⁷ Es handelt sich um eine feudale, vormoderne, heroische Subjektvorstellung, die die „Einheit“ (GW 7: 580) des Subjekts betont, eine Einheit, die der Text jedoch andererseits auch entstellt (vgl. das intendierte „Wohlwollen“, hinter dem sich im Kontext des Triäders eine egoistische Selbstbehauptung verbirgt).

Lethen zufolge gerät Musil dabei in einen performativen Widerspruch, denn die Subjektivität des Wahrnehmenden selbst bleibt unproblematisiert; der souverän handelnde Beobachter verfügt unproblematisch über alles, was den Menschen gerade abgesprochen wird; Musils Habitus sei „die physiognomische Gestalt eines sich selbst für unerschütterlich haltenden Ich-Pols.“³⁸ Lethen ist davon überzeugt, dass Musil „den Effekt der reinen, durch keine Ideologie verschattete Wahrnehmung erzeugen will.“³⁹ Wenn man Ideologie dahingehend definiert, dass „ein Diskurs [...] dadurch ideologisch [wird], dass sein Aussagesubjekt das von ihm konstruierte narrative Schema nicht als kontingente Struktur reflektiert und mit anderen Strukturen konfron-

36 Das Wort könnte daher jetzt auch als Mehrzahl von Triäder aufgefasst werden, was z.B. die niederländische Übersetzung von Ton Naaijken [Musil 1987, „Binoculaires“], jedoch wohl kaum berechtigt, auch tatsächlich tut.

37 Vgl. schon Hake 1998, S. 326.

38 Lethen 1987, S. 208.

39 Ebd., S. 213.

tiert“⁴⁰, so geht Musils Text jedoch andere Wege. Der „Absturz vernünftiger, gewohnter Beziehungen in einen Trichter der Verkürzung“ (GW 7: 519) übernimmt in der Formulierung einfach die (sich auch schon in den Termini „Fluchtpunkt“, „Fluchtlinie“ materialisierende) Dynamik und Bewegung der perspektivischen Verkürzung als *Aktivität*, die sich hinter dem augenscheinlich Statischen verbirgt. Die (verdeckte) Selbstthematization des Wahrnehmungsaktes bringt ans Licht, dass jede Wahrnehmung Komplexitätsreduktion ist. Die Gewalt, die in der Wirklichkeit wahrgenommen wird, ist – entgegen der Einschätzung des Wahrnehmenden („alles so deutlich an dem Ding, und nicht etwa persönlich bloß in seinem Auge“, „wirklich“) – zum Teil ein Effekt der Wahrnehmung selbst: So heißt es bei der Beschreibung der Fassade mit Representativitätsfunktion, die Fluchtlinien „spülen weg“; in Wirklichkeit aber werden sie aktiv „vom Auge weggespült“. Das Auge verzerrt die Linien relativ gegenüber dem eigenen Standpunkt. Musil übernimmt diese Dynamisierung in der aktiven Terminologie, projiziert sie aber auf den Gegenstand selbst: Das „Verschwinden der Linien“ – „eine unerklärliche [!] Gewalt drückte diesen Kasten plötzlich zusammen.“ Auch das Fremdwort „Triëder“ scheint dies betonen zu wollen: aus dem Griechischen kommend (treis: drei; hedra: Fläche) lenkt das „dreiflächige“, prismatische Binokel die Aufmerksamkeit auf die prismatische „Brechung“ (Prisma heißt wortwörtlich: „das Zersägte, das Zerschnittene“): die im Text verwendete Terminologie („durchschnitt“, „zusammenfalten von Flächen“, ein Fernglas verwendet einen „Fangspiegel“) projiziert die Wirkung der Wahrnehmung auf das Wahrgenommene. Die „perspektivische Verkürzung“ ist nicht etwas, das der Mensch objektiv wahrnimmt (wie er annimmt, um „Herr im eigenen Haus“ bleiben zu können), sondern etwas, das er aktiv den Dingen auferlegt:

so, wie sich allenthalben die sichtbaren Verhältnisse für das Auge verschieben, daß ein von ihm beherrschtes Bild entsteht, worin das Dringende und Nahe groß erscheint, weiter weg aber selbst das Ungeheuerliche klein, *Lücken sich schließen* und endlich das Ganze eine ordentliche glatte Rundung erfährt, tun es eben auch die unsichtbaren Verhältnisse und werden von Verstand und Gefühl derart

40 Zima 1992, S. 60.

verschoben, daß unbewußt etwas entsteht, worin man sich *Herr im Hause* fühlt. *Diese Leistung ist es also, sagte sich Ulrich, die ich nicht in wünschenswerter Weise vollbringe.* (MoE 649; Hervorhebungen G.M.)

Anders gesagt: Der „Herr im Hause“ (Freud) ist für Musil nicht der distanzierte, reflektierende Beobachter, sondern derjenige, der sich seiner Perspektivierung nicht bewusst ist.⁴¹

Drittens wird es Musil, einem Schriftsteller, dem immer wieder vorgeworfen wurde, zu intellektualistisch zu sein, wohl wichtig gewesen sein, zu zeigen, dass nicht nur der Verstand abstrahiert, sondern dass all unsere Sinne sehr intellektualistisch sind, dass sie zu einem großen Teil auf *Gewohnheitsbildung*, *Routinisierung*, Dekomplexierung und Ökonomisierung beruhen, dass auch sie also begrifflich sind. „Bekanntlich sehen wir, was wir wissen.“ (M 8: 1146) Die Begrifflichkeit des Wahrnehmens liegt in der Neigung zur Zusammenfassung auf einen vorgefassten Begriff, eine Idee hin. Auf diese Problematik, auf den Apriori-Charakter jeder Wahrnehmung und die ihr immanente Neigung zur Dogmatik verweist auch die abschließende Bemerkung über die Theaterbesucher, die mit dem Opernglas „nicht das Unbekannte suchen, sondern die Bekannten.“ (GW 7: 522)

Der Modernismus übernimmt die Aufgabe der „Entbegrifflichung der Welt“⁴² und der Revisualisierung. Aber die Utopie des nicht-ideologischen, „reinen Sehens“, der „Pinselftriche des reinen Augenblicks“ (wie Paul Valéry, ein zeitgenössischer und geistesverwandter Modernist noch affirmieren konnte) kommt für Musil wohl nicht in Betracht: Seiner Meinung nach sind Ideologie und Unreflektiertheit unumgänglich und sogar notwendig: „wir müssen gelegentlich auch blind oder halbblind handeln, oder die Welt stünde still.“ (*Über die Dummheit*, GW 8: 1290)

41 Vgl. MoE 645: „das Bewußtsein vermag nicht, das Wimmelnde, Leuchtende der Welt *in Ordnung zu bringen*, denn je schärfer es ist, desto grenzenloser wird, wenigstens vorläufig, die Welt; das Selbstbewußtsein aber tritt hinein wie ein Regisseur [Film!] und *macht eine künstliche Einheit des Glücks daraus*. Ulrich beneidete diesen Mann [einen Wirklichkeitsmenschen] um sein Glück.“ (Hervorh. G.M.).

42 Jauss 1975, S. 289.

Die Zuspitzung durch das Triöder macht aber die perspektivische Verzerrung auf hyperbolische Weise sichtbar. Es gibt daher keinen strikten Gegensatz zwischen „normaler“ und theoretisch codierter Wahrnehmung: der Text zeigt, dass auch die in zeitgenössischen Lebensphilosophien massiv prämierte, anscheinend unmittelbare, sinnliche Wahrnehmung ihre Bedeutungszuweisung aus einem Code bezieht; diese Codierung wird gerade sichtbar, wenn die selbstverständlichen, konventionalisierten Interpretationsrahmen verfremdet werden („die Welt ist einfach komisch, wenn man sie vom technischen Standpunkt ansieht“, MoE 37) bzw. effektiv brüchig geworden sind (vgl. oben).

Auch Musil will aus der Neigung zur Begrifflichkeit befreien, aber er geht darin einen Sonderweg, der sich sehr konkret im Text und im Sprachgebrauch niederschlägt. Musil verlagert die „Entbegrifflichung der Welt“ in diesem Text vor allem auf die konkrete Sprache. Unreflektierter Umgang mit Sprache ist nämlich eine Form der Ideologie schlechthin: „Wir gebrauchen unsere Sprache so wie der Tausendfuß seine Füße, über die er nicht einen Augenblick nachdenken darf, wenn ihn nicht auf der Stelle der Schlag rühren soll.“ (GW 7: 693) In *Triedere* selbst gibt es mehrere Beispiele dafür, wie die Monosemierung von feststehenden Redensarten und Wendungen durch Verschiebung und Rekontextualisierung entstellt und zersetzt wird:

So nimmt der komplexe Satz über den „Zinseszins“ einfach die Redewendung „Bedeutung *verleihen*“ buchstäblich und führt das Bildfeld mit komplizierter finanzieller Terminologie („Zinseszins“, „ausborgen“, „Kredit kündigen“) weiter. Auch das „weltanschauliche Werkzeug“ (GW 7: 520) spielt mit der Oszillation zwischen „Philosophie“ und konkreter „Welt-Anschauung.“ Weiter handelt es sich zwar um eine „alte, vertraute rote Schachtel“ (GW 7: 520), aber die despektierliche Wendung „alte Schachtel“ klingt wie auch immer an. Vor allem die Wendung „Gefackel und Geflacker“ liefert einen interessanten Beleg für die aktive Zersetzung von Begriffen: das „Gefackel“ als Ausdruck bedeutet „unentschlossen zögern“, ist also metaphorisiert worden. Der Zusatz „Geflacker“ dagegen verweist auf die konkrete Isotopie „Licht, Flamme, Kerze, Feuer“. Dadurch entsteht eine Oszillation zwischen beiden Bedeutungen, in der Kombination mit Geflacker entsteht eine unfreiwillige Rückführung

auf das Bildfeld der Kerzenflamme. Darin liegt erneut eine Selbstrelativierung: Das Expertenwissen, das das „Licht der Wahrheit“ zu werfen prätendiert, ist also bloß ein wackliges, schüchternes, zögerndes, tentatives Flämmchen: Die Formulierung konfrontiert das Ruhige und Unverrückbare des Ingenieursblickes mit einem Moment der Unsicherheit.

Mit Lethen können wir schließen, dass Musil der festschreibenden Diskursivierung nicht ausweicht. Das Triöder selbst ersetzt bloß die eine Monosemierung durch eine andere, vielleicht noch aggressivere. Die aggressive metaphorische Diskursivierung wird jedoch in Schach gehalten durch die vielen Oxymora: z.B. „persönliche[] Grimassen“ (GW 7: 522), „Zähnefletschen der Liebenswürdigkeit“ (NzL 86), „Harmonie der Brutalität“ (GW 7: 521) und die Chiasmen, die gleichsam die verfremdende Perspektive syntaktisch an die Normalität zurückkoppeln, nebeneinander stellen, ohne eine Hierarchie aufzustellen. Die Aggression des Triöders macht die Gewalttätigkeit der alltäglichen Attribution, ihr aktives Zurechtstutzen, durch Vergrößerung sichtbar. (Ich verwende den Begriff „Attribution“ im Sinne von Zuschreibung von Eigenschaften und Wertschätzung). Auf diese Weise geht *Triödere* über die Deviations-Theorien des Russischen Formalismus hinaus, die nur darauf zielen, den Stein steiniger zu machen und letztlich einer Form des Essentialismus verhaftet bleiben, die Musils Multiperspektivismus völlig abgeht.

Schlussfolgerung

Welche Position bezieht nun Musils Text in der Debatte um Ideologiekritik und Epistemologie? Dass es Musil nicht um Szientismus, Faktizität, Objektivität, Eigentlichkeit geht, muss offenbar betont werden: Scholz zufolge will Musil in *Triödere* „den Blick für das Eigentliche der Dinge, das durch die Konvention völlig verdeckt worden ist, wieder öffnen.“⁴³ Aber auch mit dem Gegenteil einer „über alles Subjektiven hinausgehenden objektiven Wirklichkeitserfahrung“⁴⁴, nämlich der intuitionistischen Befreiung einer

43 Scholz 1978, S. 51.

44 Ebd., S. 49.

subjektiven Perspektive, die eine nicht-entfremdete „Wesensschau“ erlaubt, hat es kein Auslangen. Hake fasst diese geänderte Attitüde prägnant zusammen: „es hat sich nicht das Erschrecken des Betrachters gesteigert; er hat offensichtlich mit dergleichen bereits gerechnet.“⁴⁵

Während Adorno die Kunst als apophatisches Residuum der Nicht-Instrumentalität betrachtet, verzeichnet Musil die Unumgänglichkeit dieser Instrumentalität. *Triëdere* schlägt sich also in eine der Kritischen Theorie entgegengesetzte Schneise: die Kunstwahrnehmung, die ästhetische Sensibilität verspricht keine Befreiung von Instrumentalität, sondern trägt dazu bei, unerbittlich den unumgänglichen Anteil der Instrumentalität im normalen menschlichen Wahrnehmen nachzuweisen.⁴⁶

⁴⁵ Hake 1998, S. 133.

⁴⁶ Eine frühere, auf Niederländisch verfasste Version dieses Aufsatzes ist erschienen als: Martens 2001. Der Autor dankt dem FWO-Flandern für das Forschungsassistenten-Stipendium, in dessen Rahmen dieser Text geschrieben werden konnte.

Bibliographie

- Arntzen, Helmut: *Satirischer Stil in Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“*. Bonn: Bouvier ³1983.
- Böhme, Hartmut: Eine Zeit ohne Eigenschaften. Robert Musil und die Posthistoire. In: *Natur und Subjekt*. Frankfurt a.M.: 1988, S. 308–333.
- Corino, Karl: *Robert Musil. Leben und Werk in Bildern und Texten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988.
- Corino, Karl: Verzerrt wie von Füchsen das Aas. Vexierbilder Robert Musils. Rezension zu: Herbert Kraft. Musil. Wien 2003. In: *Musil-Forum. Studien zur Klassischen Moderne* 28 (2003/2004), S. 270–290.
- de Certeau, Michel: Practices of Space. In: Blonsky, Marshall (Hrsg.): *On Signs*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1985, S. 122–145.
- Döblin, Alfred: “Reform des Romans”. In: *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1989 [1920]. S. 135–153.
- Dowden, Stephen D.: *Sympathy for the abyss: a study in the novel of German modernism, Kafka, Broch, Musil, and Thomas Mann*. Tübingen: Niemeyer 1986.
- Drevermann, Ingrid / Bauer, Sybille: *Studien zu Robert Musil*. Köln/Graz: Böhlau 1966.
- Foucault, Michel: *Die Archäologie des Wissens*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp ⁸1997.
- Greenblatt, Stephen: Culture. In: Lentricchia, Frank; McLaughlin, Thomas (Hg.): *Critical terms for literary study*. Chicago: University of Chicago Press 1995, S. 225–232.
- Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handelns*. 2 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.
- Hake, Thomas: *Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen. Musils Nachlaß zu Lebzeiten*. Bielefeld: Aisthesis 1998.
- Hörisch, Jochen: Jenseits der Gutenberg-Galaxis. Zur Genealogie und Funktion der neuen Medien. In: *Universitas – Zeitschrift für interdisziplinäre Wissenschaft* 54 (1999), S. 551–562.
- Jauss, Hans Robert: Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung. In: *Positionen der Negativität*, München: Wilhelm Fink Verlag 1975, S. 263–340.
- Kraft, Herbert: “Allegorien der Geschichte, Reportagen aus der Gesellschaft. Robert Musils Nachlaß zu Lebzeiten”, in: Martens, Gunther, Clemens Ruthner und Jaak De Vos (2005): *Musil anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen*. Bern: Peter Lang, 2005. (=Reihe Musiliana; Bd. 11). S. 61–70.
- Landmann, Michael: *Die absolute Dichtung. Essays zur philosophischen Poetik*. Stuttgart: E. Klett 1963.
- Lethen, Helmut: Eckfenster der Moderne. Wahrnehmungsexperimente bei Musil und E.T.A. Hoffmann. In: Josef Strutz (Hg.): *Robert Musils ‚Kakanien‘ – Subjekt*

- und Geschichte. Festschrift für Karl Dinklage. München: Fink 1987, S. 195–229.
- Luhmann, Niklas: Wahrheit und Ideologie. In: *Soziologische Aufklärung*. Bd. I. Opladen: Westdeutscher Verlag 1984. S. 54–65.
- Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.
- Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Miller, J. Hillis: *Speech acts in literature*. Stanford: Stanford UP 2001.
- Martens, Gunther: *Ein Text ohne Ende für den Denkenden. Zum Verhältnis von Literatur und Philosophie in Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1999.
- Martens, Gunther: Robert Musils observaties van de moderniteit: tekststrategieën in *Triëdere*. In: *Handelingen der Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, LIV (2001). Hg. Rita Beyers. Brussel 2001. S. 43–67.
- Martens, Gunther: "Literature and ethics in a polycontextural society: Niklas Luhmanns Systems-theoretical perspective", in: *Literature and Society. The Function of Literary Sociology in Comparative Literature*. Eds. Bart Keunen & Bart Eeckhout. Brussels: P.I.E-Peter Lang, 2001 (= New Comparative Poetics, No. 2). S. 157–178.
- Martens, Gunther: *Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs Die Schlafwandler und Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften. Rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006. (= Musil-Studien; Bd. 35)
- Musil, Robert: *Tagebücher*. Reinbek: Rowohlt, 1976.
- Musil, Robert: *Gesammelte Werke in neun Bänden. Bd. 6-8*. Reinbek: Rowohlt, 1978.
- Musil, Robert: *Het postume werk van een levende*. Vertaling en nawoord Ton Naaijkens. Amsterdam: Meulenhoff, 1987.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek: Rowohlt, 1996. (=MoE)
- Musil, Robert: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Reinbek bei Hamburg, 1997.
- Musil, Robert: *Nachlaß zu Lebzeiten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999 (=NzL).
- Reichensperger, Richard: Musils Sprachstil: Ein Forschungsbericht 1953–1993. In: *Sprachkunst* 25 (1994), S. 155–257.
- Scholz, Ingeborg: *Studien zu Robert Musils Nachlass zu Lebzeiten. Bilder, Betrachtungen, Geschichten*. Hollfeld: Beyer 1978.
- Šklovskij, Viktor: Die Kunst als Verfahren [1916]. In: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink 1971 (UTB 40), S. 3–35.
- Weber, Max: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen: Mohr 1988a [1922].
- Weber, Max: *Gesammelte politische Schriften*. Tübingen: Mohr 1988b [1921].
- Weber, Max: *Wissenschaft als Beruf*. Stuttgart: Reclam 1995 [1919].
- Zima, Peter V.: Ideologie und Theorie: Zum Verhältnis von ideologischen und theoretischen Diskursen. In: Salamun, K. (Hg.): *Ideologien und Ideologiekritik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992. S. 50–62.

Kontakt:

Dr. Gunther Martens
Fonds für wissenschaftliche Forschung, Flandern
Institut für Germanistik, Universität Gent
Blandijn 2, B-9000 Gent, BELGIEN

<http://www.duits.UGent.be/personal/gmartens.html>